Péristyle

«Vaulting ambition»

Allégorie et apparat dans les portraits des favoris d'Elisabeth Ire d'Angleterre

Angela Benza

GSK Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
SHAS Société d'histoire de l'art en Suisse
SSAS Società di storia dell'arte in Svizzera

Table des matières

Bibliographie 14

«There shall be but one mistress here and no master», cette célèbre phrase prononcée, selon l'anecdote, par Elisabeth I^re^ (1533–1603) lors d'une dispute avec son premier favori, Robert Dudley, 1^er^ comte de Leicester, est un des principes qui semble sous-tendre les apparitions publiques et les représentations visuelles des favoris de la reine[1]. La composition de *La Procession d'Elisabeth I^re^*[2], une œuvre attribuée à Robert Peake, peinte aux alentours de 1600–1601, met en image de manière explicite l'entière soumission des favoris à leur souveraine. On peut y voir la reine installée dans une litière recouverte d'un dais, portée par ses favoris et ses *Gentlemen Pensionners*[3], et dominant la foule formée par ses sujets.

Parmi les principaux favoris d'Elisabeth I^re^ que nous évoquerons dans ce texte, seul George Clifford (1558–1605), 3^e^ comte de Cumberland, y est représenté[4]. En effet deux d'entre eux, Sir Christopher Hatton (1540–1591) et Robert Dudley (1532–1588), sont morts depuis longtemps; Sir Henry Lee (1533–1611) et Sir Walter Raleigh (1552–1618) sont à la retraite volontaire ou forcée. Quant à Robert Devereux (1565–1601), 2^e^ comte d'Essex[5], il est exécuté pour rébellion et haute trahison en 1601. La *Procession d'Elisabeth I^re^* nous permet de mieux saisir la fonction réelle et picturale des favoris. Ces derniers y sont représentés richement vêtus, se distinguant de la foule; ce sont des hommes de pouvoir et d'ambition qui se mettent ici en scène publiquement aux côtés ou à la suite de la reine, selon leur statut à la cour. Le terme de «favoris» apparaît d'ailleurs dans la langue anglaise durant la période élisabéthaine aussi bien dans son sens premier – un personne à qui l'on accorde une préférence ou une attention particulière – que dans son association plus étroite avec la faveur accordée par un monarque à une membre de sa cour, faisant de ce dernier ou cette dernière un proche voire un intime du roi ou de la reine[6].

---

1. Cette contribution est tirée d'une conférence présentée lors du XV^e^ Colloque de la relève suisse en histoire de l'art, qui s'est tenu les 1^er^ et 2 novembre 2012 à l'Université de Lausanne.

2. Robert Peake (attr.), *Elisabeth I^re^ en procession vers Blackfriars*, vers 1600–1601, huile sur toile, 132 x 190.5 cm, Sherborne Castle, Collection Simon Wingfield-Digby.

3. Strong 1999, pp. 17, 134. *Gentlemen Pensioners* in OED: *«gentleman-pensioner, now gentleman-at-arms [are] one of forty gentlemen who act as guards or attendants to the sovereign on state occasions»*.

4. La liste des favoris d'Elisabeth I^re^ étant conséquente, dans le cadre de cet article, nous nous attarderons principalement sur les favoris de la reine qui ont fait l'objet de plusieurs représentations peintes comme Robert Dudley, 1^er^ comte de Leicester, Sir Christopher Hatton, Sir Walter Raleigh, Robert Devereux, 2^e^ comte d'Essex, George Clifford, 3^e^ comte de Cumberland et Sir Henry Lee.

5. Auerbach 1961, p. 146; Strong 1995, p. 185.

Toutefois, comme le suggère l'absence des principaux favoris dans la *Procession*, ces derniers, tels des ornements, sont interchangeables suivant la mode et les humeurs de la reine. A l'image du comte d'Essex, ils atteignent parfois les sommets du pouvoir pour retomber «plus bas que terre». Le statut de favori implique de trouver un équilibre entre ses ambitions personnelles et son statut de courtisan d'une reine dont les faveurs ont fait et défait les grands hommes de son règne[7], une réalité qu'illustre bien le titre de cet article «*vaulting ambition*» issu de *Macbeth* de Shakespeare (1606). La position de favori constitue une forme d'apogée en terme d'ascension sociale et est la marque du triomphe personnel d'un individu: en louant le souverain, il devient lui-même un être adulé[8]. Le pouvoir monarchique se présente dès lors comme le lieu de jeux d'influences entre les favoris aux ambitions montantes et ceux sur le chemin de la disgrâce[9].

Cinq actes d'une pièce de Shakespeare ne suffiraient pas pour relater les frasques et les multiples rebondissements des «carrières» de Robert Dudley, Robert Devereux ou Walter Raleigh[10]. C'est pourquoi nous souhaitons ici délaisser ces éléments biographiques pour nous intéresser – en lien avec le sujet de notre thèse sur *Le portrait allégorique élisabéthain et jacobéen* (1550–1625) – à la manière dont l'allégorie est utilisée dans l'iconographie des favoris comme un moyen d'expression de l'apparat[11]. Cette problématique s'inscrit plus largement dans le cadre de la constitution d'un corpus autour d'un questionnement sur la forme et la fonction de l'allégorie dans le champ du portrait durant l'époque élisabéthaine et jacobéenne.

Nous tenterons premièrement de définir le statut particulier de la représentation des favoris et de l'interprétation socio-historique de leurs portraits. Dans un second temps, nous nous intéresserons à un article de Michael Leslie, professeur à Oxford et spécialiste des relations entre littérature et arts visuels dans l'Angleterre du XVI^{e} siècle. Cet article, intitulé «The Dialogue between bodies and souls: Pictures and Poesy in the English Renaissance»[12], propose une forme de classement typologique des portraits allégoriques en fonction du degré et du type d'allégorie utilisé dans la composition d'un portrait[13]. Dans le but de combiner une approche thématique et méthodologique, ce classement nous permettra

6. *Favourite* (n. et adj.) in OED: *«1. a. A person or thing regarded with peculiar favour, one preferred above others; 2. One who stands unduly high in the favour of a prince, etc.; one chosen as an intimate by a superior.»*
7. Williams 1974, pp. 65-108, 144–181, 182-240; Strong 1999, pp. 129–134; Frye 1993, p. 92: au sujet de Dudley *«… an ongoing struggle for control of the queen's ear, for power in the Privy Council…»*.
8. Frye 1993, pp. 92–96, pour un exemple concret de l'ascension fulgurante d'un favori – Robert Dudley – et de sa position privilégiée vis-à-vis de la reine et dans les affaires de la cour.
9. Frye 1993, p. 136. Pour un parallèle ainsi qu'une mise en contraste du statut de favori à la cour d'Elisabeth Angleterre avec le statut du favori à la cour de France sous Henri III, voir Le Roux 2000.
10. Williams 1974, pp. 65–108 (Dudley), 144–181 (Hatton), 182–240 (Essex et Raleigh); Strong 1999, pp. 129–134 (Lee).
11. Frye 1993, pp. 92–96. En prenant pour exemple, Robert Dudley, Frye souligne à la fois l'émulation et l'interdépendance entre l'iconographie royale et l'iconographie des favoris, p. 136: Frye fait ici plus particulièrement allusion à l'émulation entre les représentations du «jeune» Robert Devereux et celles de «*the ageing queen*».
12. Leslie 1985, pp.16–30.
13. *Ibidem*, pp. 22–29.

Fig. 1 Artiste inconnu, *Sir Christopher Hatton*, vers 1588-1591, huile sur bois, 78.7 x 63.5 cm (Londres, National Portrait Gallery).

d'envisager comment interpréter les relations complexes entre le contenu du portrait et son récepteur ou destinataire. Enfin, nous nous pencherons plus en détail sur un portrait de *Sir Christopher Hatton*[14] et sur les portraits de favoris en costumes de tournoi *(tilters)*[15]. Ces deux études de cas nous permettrons de remettre en question le classement de Leslie et la possibilité de son application concrète à un corpus de thèse.

Si nous avons décidé de nous intéresser aux portraits des favoris, c'est parce qu'ils se trouvent, durant la période élisabéthaine, dans une position intermédiaire entre la production massive de portraits du monarque et une production plus éparse et occasionnelle de portraits aristocratiques et bourgeois. Le nombre de ces derniers va d'ailleurs en se réduisant au fur et à mesure que le modèle représenté est éloigné de l'épicentre du pouvoir, c'est-à-dire, de la reine Elisabeth I^re^ d'Angleterre. On constate à ce titre très vite que les favoris comme Robert Dudley ou Robert Devereux sont des figures privilégiées puisqu'elles se sont faites représenter plus d'une dizaine de fois en peinture à l'huile et en miniature[16]. Une fois encore, la *Procession d'Elisabeth I^re^* constitue un bon exemple de cet état de fait. Con-

14. Artiste inconnu, *Sir Christopher Hatton*, vers 1580, City of Northampton, Central Museum. Strong 1969, pp. 136–137.

15. Auerbach 1961, pp. 112–115, 125–126; Strong 1969, pp. 57–58, 115–117; Hearn 1995, pp. 126–127, 133.

trairement aux *Gentlemen Pensionners*, les favoris qui y figurent ne sont pas de simples personnages mais bien des portraits, des visages de notoriété publique dont les traits devaient être potentiellement identifiables pour le spectateur d'alors[17].

Cette tension entre personnage public et personnalité privée fonde la complexité de ces portraits qui doivent à la fois rendre compte d'une physionomie particulière tout en exprimant une idée générale des relations qui unissent le favori à la cour et surtout à la reine. A travers ces portraits collectifs ou individuels, il s'agissait donc pour le modèle-courtisan d'exprimer son statut social tout en faisant une démonstration d'apparat[18]. Les démarches entreprises par le spectateur d'alors pour interpréter ces portraits s'inscrivent pleinement dans ce contexte. En effet, les portraits de favoris étaient vraisemblablement commandés par et destinés aux favoris, à leurs proches voire à la reine. Ces destinataires formaient donc un public socialement et intellectuellement homogène qui se revendiquait comme l'élite du royaume. Il se peut que la capacité du spectateur à interpréter ces portraits ait été perçue comme une pratique intellectuelle visant à l'inscrire, tout comme le modèle dépeint, dans une classe sociale et culturelle supérieure à même de comprendre ces portraits et d'en retirer des enseignements moraux ou philosophiques[19]. La distance chronologique et culturelle qui nous sépare de l'époque élisabéthaine et jacobéenne fait que les spectateurs contemporains que nous sommes ne semblent plus forcément être en mesure de saisir et décrypter la dimension allégorique de ces portraits. En effet, ce mode de lecture nécessite en soi une importante remise en contexte non seulement du contenu ou sujet du tableau, mais également du spectateur et de son contexte d'interprétation.

Ces constats sur la fonction générale et les principaux enjeux des portraits de favoris, nous permettent de souligner plus clairement l'approche méthodologique que nous souhaitons employer pour analyser ces portraits. En effet, une des principales difficultés de l'étude du portrait allégorique élisabéthain et jacobéen est d'identifier *si* ou *quand* un portrait est potentiellement allégorique. Cette distinction, bien qu'essentielle, s'avère plus compliquée en pratique, dans la mesure où fixer des critères de sélections et catégoriser les œuvres peut devenir un obstacle à une mise en dialogue dynamique des œuvres au sein du corpus. Créer des catégories implique d'instaurer a priori des limites et de définir arbitrairement la nature des œuvres étudiées. Afin de conserver une forme de perméabilité entre les groupes de portraits et d'assurer une analyse du corpus qui soit

16. Auerbach 1961, pp. 125–126 (Devereux); Strong 1969, pp. 191–196 (Dudley), 115–117 (Devereux); Hearn 1995, pp. 96–97 (Dudley). Pour un aperçu des nombreuses représentations des autres favoris voir Strong 1969, pp. 57–58, 115–117, 135–138, 189–196. Pour une discussion des relations entre artiste de cour (principalement Hilliard) et favoris (comme centre de gravité de cercle de cour) voir Strong 1995, p. 182.

17. Auerbach 1961, p. 146. Dans le cadre du tableau *Elisabeth I^re^ en procession vers Blackfriars*, Auerbach souligne le contraste en la figure rayonnante et *«goddess-like»* d'Elisabeth et les figures plus réalistes des courtisans à sa suite.

18. Strong 1995, p. 182; Strong 1999, p. 23. Strong rappelle que *«an almost completely new list of portrait identities appeared replacing those by Vertue but, alas, like his, nearly all are wrong. In respect of the ladies, Scharf* [George Scharf, premier directeur de la National Portrait Gallery], *did cautiously conclude that 'we must admit that the various faces introduced are not remarkable for boldness or decision in character».*

19. Leslie 1985, pp. 27–28.

la plus dynamique possible, il semble nécessaire de formuler de nouvelles questions partant cette fois-ci du contenu de ces représentations. Nous pourrions alors nous demander *quelle fonction expressive* vise l'allégorie et *à quel procédé allégorique* le portraitiste recourt pour rendre compte d'un message ou d'une idée. En d'autres termes, il s'agira de comprendre comment l'allégorie *signifie* et comment ou sous quelle forme cette dernière se *manifeste* dans les portraits des favoris de la reine.

C'est le parti que semble prendre Michael Leslie dans son article[20]. Il suggère que l'on pourrait distinguer les représentations littéraires et visuelles non pas selon leur appartenance ou non au champ de l'allégorie mais en fonction du degré ou du type d'allégorisation qu'elles mobilisent. Cette hypothèse impliquerait que toutes les représentations littéraires et visuelles sont allégoriques à cette période. Toutefois, la visibilité de l'allégorie varie selon le mode allégorique choisi par l'artiste. Bien qu'il admette que la frontière entre elles soit souvent floue, Leslie propose finalement deux catégories: les portraits emblématiques, fonctionnant sur le mode de l'emblème (image, inscription, commentaire), et les portraits qu'il nomme *impresa-like*, s'inspirant de la technique de la devise (image et motto)[21]. Afin d'être rigoureux, il faudrait ajouter une troisième catégorie qui pourrait être considérée comme un premier degré de l'allégorie s'appuyant sur des symboles et des attributs qui relèvent du lieu commun pour la période.

A l'aide de ces deux catégories, Leslie cherche à définir et à appréhender des compositions atypiques et difficiles à interpréter car elles impliquent parfois plusieurs niveaux d'allégories et une interaction complexe entre attributs, textes, décors et figure portraiturée[22]. Si nous devions illustrer plus précisément chacune des catégories, nous pourrions mettre dans le niveau le plus simple les portraits ne comportant que des éléments conventionnels tels que la date, le nom et les armes du modèle[23] comme le *Portrait de Robert Devereux, 2e comte d'Essex* (vers 1596–1599) peint par Gheeraerts et se trouvant à Cambridge. Nous trouverions en revanche dans la deuxième catégorie des œuvres comme le *Portrait de Christopher Hatton* (vers 1588–1591) conservé à la National Portrait Gallery[24] **(Fig. 1)**. Ce type de portrait emblématique intègrerait, aux côtés du modèle, des images tirées de l'héraldique ou simplement figuratives accompagnées d'une inscription et d'un sonnet ou d'un commentaire à la manière des recueils d'emblèmes de Cesare Ripa (*Iconologia,* 1593) ou d'auteurs anglais comme Geoffrey Whitney (*Choice of Emblemes,* 1586). Le commentaire ou texte quel qu'il soit permet de mettre en lien de manière explicite figure, texte et image pour autant que l'on connaisse un minium la vie et les aspirations du modèle portraituré[25].

20. *Ibidem*, pp. 16–30.

21. *Ibidem*, pp. 22–25 (différence entre portraits emblématiques et «*impresa-like*»), 25–28 (portraits *impresa-like*).

22. *Ibidem*, pp. 24–26.

23. Marcus Gheeraerts le Jeune, *Robert Devereux, 2e comte d'Essex*, vers 1596–1599, huile sur bois, 110 x 80.5 cm, Cambridge, The Master, Fellows and Scholars of Trinity College. Strong 1999, p. 133.

24. Artiste inconnu, Sir Christopher Hatton, vers 1588–1591, huile sur bois, 78.7 x 63.5 cm, Londres, National Portrait Gallery. Strong 1969, pp. 134–136.

Fig. 2 Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3e comte de Cumberland*, vers 1590 (?), vélin sur bois, 25.7 x 17.8 cm (Greenwich, National Maritime Museum).

Enfin, le troisième degré d'allégorisation s'inspirerait des fameuses *imprese* ou *devises* qui consistent à associer une image et un *motto* aux côtés du modèle sans qu'aucun lien explicite ne soit souligné. Ce procédé tend à rendre plus difficile l'interprétation de la composition comme un tout. Selon Leslie, la valeur de ce type de portrait résiderait avant tout dans la confrontation du spectateur avec la polysémie des symboles contenus dans la représentation[26]. Sur le plan social et intellectuel, cette confrontation permettrait au spectateur de s'inscrire dans une élite. A la manière de la *Miniature de George Clifford* [27] (vers 1590) **(Fig. 2)** ou du portrait de *Sir Walter Raleigh*[28] (1588) **(Fig. 3)**: image, portrait et *motto* sont nécessaires à l'interprétation de la composition et sont associés de manière à représenter conjointement l'homme, son statut social et ses conceptions personnelles de la cour, du monde et de l'existence – il s'agit du portrait d'un individu au sens large et renaissant du terme[29].

25. Leslie 1985, pp. 22–26.

26. *Ibidem*, pp. 27–28.

27. Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3e comte de Cumberland*, vers 1590 (?), vélin sur bois, 25.7 x 17.8 cm, Greenwich, National Maritime Museum. Strong 1969, pp. 57–58.

28. Attribué au monogrammiste «H», *Sir Walter Raleigh,* 1588, huile sur bois, 91.4 x 74.6 cm, Londres, National Portrait Gallery. Strong 1969, pp. 256–257.

29. Leslie 1985, pp. 25–28.

Fig. 3 Attribué au monogrammiste «H», *Sir Walter Raleigh,* 1588, huile sur bois, 91.4 x 74.6 cm (Londres, National Portrait Gallery).

Bien que ces catégories paraissent pratiques et confortables pour l'analyse, elles ne nous permettent pas d'appréhender des portraits très atypiques qui sont aux limites, il nous semble, de l'*impresa* et d'une conception encore plus complexe de l'allégorie en peinture. C'est à ces cas particuliers et aux dysfonctionnements qu'ils créent au sein du classement proposé par Leslie que nous allons nous intéresser maintenant. Le premier exemple que nous souhaitons considérer est un portrait très étrange de *Sir Christopher Hatton* (vers 1581)[30] attribué à William Segar. Ce portrait met en évidence le fait que les favoris, conformément à leur position privilégiée dans le milieu de la cour, aimaient à doter leurs portraits d'une part d'énigme, une pratique supposée les distinguer comme membres d'un élite non seulement sociale mais aussi intellectuelle. Dans la suite des idées de Castiglione[31] ou en avance sur l'adage de Nietzsche, «tout esprit profond avance masqué»[32], la dimension allégorique de ces portraits contribuait certainement à valoriser leur «aura» de courtisan tout en divertissant le spectateur averti[33].

30. William Segar (attribué à), *Sir Christopher Hatton*, vers 1581, City of Northampton, Central Museum. Strong 1969, pp. 136–137.

31. Voir Castiglione Baldassare, *Il Cortegiano* (*Le Livre du Courtisan*), 1528.

32. Voir Nietzsche Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse* (*Par-delà le bien et le mal*), 1886.

33. Leslie 1985, pp. 28.

Le *Portrait de Christopher Hatton* du Central Museum de Northampton peut en effet être analysé dans cette perspective. La figure est inscrite dans une série de cercles concentriques, le premier représentant les signes du zodiaque et le second orné des personnifications des planètes. La partie le plus surprenante reste toutefois les deux petits personnages placés de part et d'autre du portrait. Celui sur la droite représente un portraitiste peignant un portrait similaire à celui se trouvant au centre du cercle. Le deuxième personnage sur la gauche serait un astrologue déclamant l'horoscope de Hatton. Les phylactères partant de la bouche de l'astrologue et du peintre feraient l'éloge de Hatton en tant que Chancelier de l'Université d'Oxford, une fonction suggérée par le costume dans lequel il est portraituré[34]. Ce qui est intriguant ici, c'est la manière dont l'image semble émaner de ces deux personnages sans que l'on puisse déterminer qui en est le véritable initiateur[35]. Toutefois, l'aspect ascendant des deux phylactères, bien que les points d'impact ne soient pas différenciés, nous induisent plutôt à penser que les deux figures participent ensemble à la création du portrait: l'un du point de vue de la *physionomie*, l'autre d'un point de vue plus *psychologique* représenté sous la forme des astres qui déterminent le caractère du modèle au sens large du terme.

De par sa structure et son contenu, le portrait de Christopher Hatton nous fournit peut-être une sorte de mode d'emploi du fonctionnement et des constituants principaux d'un portrait allégorique voire d'un portrait en général à cette époque: un visage ressemblant (ou *likeness* en anglais) et une représentation, par le biais de symboles, d'un caractère *(character)*, c'est-à-dire, d'un individu et de toutes les caractéristiques qui le constituent (qualités, convictions, croyances). En d'autres termes, le portrait de *Sir Christopher Hatton* pourrait être une allégorie du portrait de cour élisabéthain.

La composition atypique du portrait de Hatton nous amène à considérer un autre type de portraits allégoriques de favoris incitant à nuancer les catégories proposées par Leslie: les portraits en costume de tournois – *tilts* en anglais. Durant la période élisabéthaine, les *tilts* sont des événements qui s'inspirent des tournois médiévaux tout en romançant et en accentuant la dimension allégorique de ces derniers[36]. C'est Sir Henry Lee, en qualité de Master of the Ordnance qui fut chargé d'organiser ces joutes entre les années 1570 et 1590[37]. Le fameux *Portrait d'Elisabeth dit Portrait de Ditchley*[38] **(Fig. 4)** fut commandé par Sir Lee en 1592 très certainement à l'occasion du tournoi pour célébrer son départ à la retraite ainsi que l'avènement de son successeur au titre de champion de la reine, George

34. Strong 1969, pp. 136–137.

35. Si nous suivons le sens des signes du zodiaque, l'ensemble émanerait du peintre pour atteindre l'astrologue.

36. Strong 1983, pp. 98–99; Strong 1999, p. 129. Strong souligne l'importante influence des *tilts* et des festivités qui les accompagnent sur l'imagination des artistes élisabéthains, à l'occasion de ces événements tous les arts étaient mis à contribution pour une démonstration d'apparat au service de l'état. Pour une description des festivités et du déroulement de leur cérémonial les jours de tournois ou de l'*Accession Day*, voir Strong 1995, pp. 123–125.

37. Strong 1995, p. 138; Strong 1999, pp. 129–130.

38. Marcus Gheeraerts le Jeune, *Portrait d'Elisabeth I^re^ dit le Portrait de Ditchley,* vers 1592, huile sur toile, 241.3 x 152.4 cm, Londres, National Portrait Gallery.

Fig. 4 Marcus Gheeraerts le Jeune, *La reine Elisabeth I^re dit Portrait de Ditchley,* vers 1592, huile sur toile, 241.3 x 152.4 cm (Londres, National Portrait Gallery).

Clifford[39], 3^e comte de Cumberland; les festivités prirent place à Ditchley, Oxfordshire, sur la propriété de Sir Henry Lee.

En comparant le *Portrait de Ditchley* avec le *Portrait d'Henry Lee* (1568) **(Fig. 5)** par Anthonis Mor[40] et de *George Clifford* (vers 1590) par Nicholas Hilliard[41] **(Fig. 2)**, on remarque facilement un certain nombre d'éléments iconographiques marquant la connivence entre *la* monarque et ses favoris[42]. Sur l'*Armure de tournoi de Sir Lee*[43], par exemple, on voit figurer un aigle volant vers le soleil. Ce motif pourrait faire allusion au sonnet du *Portrait de Ditchley* **(Fig. 4)**, dans lequel la reine est désignée comme le soleil illuminant le royaume[44]. On retrouve par ailleurs, accrochée à l'oreille de

39. Strong 1983, pp. 95, 99; Hearn 1995, pp. 126-127; Strong 1999, p. 133.

40. Anthonis Mor, *Sir Henry Lee*, 1568, huile sur toile, 64.1 x 53.3 cm, Londres, National Portrait Gallery. Strong 1969, pp. 189–191; Hearn 1995, pp. 60–61.

41. Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3^e comte de Cumberland*, vers 1590 (?), vélin sur bois, 25.7 x 17.8 cm, Greenwich, National Maritime Museum. Auerbach 1961, pp. 112–115; Strong 1969, pp. 57–58; Hearn 1995, pp. 126–127.

42. Frye 1993, p. 96. Frye met en évidence cette connivence entre la reine et Dudley en soulignant le contraste entre la volonté de la monarchie de se construire une image forte et faisant autorité, et le manque de contrôle manifeste de la reine sur ses favoris (cf. notamment la rébellion et l'exécution d'Essex).

43. Strong 1999, p. 132: *Dessin de l'armure de Sir Henry Lee* tiré de *The Almain Armourers'Album,* daté de la fin du XVI^e siècle, plume, encre et aquarelle, 42.7 x 29 cm, Londres, Victoria & Albert Museum.

Fig. 5 Anthonis Mor, *Sir Henry Lee*, 1568, huile sur toile, 64.1 x 53.3 cm (Londres, National Portrait Gallery).

la reine, la même sphère armillaire que sur les manches du pourpoint de Sir Lee et de George Clifford accompagnée, pour ce dernier, du caducée et de branches d'olivier[45]. On peut procéder de la même manière en comparant les miniatures de *George Clifford, 3e comte de Cumberland* **(Fig. 2)**, et *Robert Devereux, 2e comte d'Essex* (1587) **(Fig. 6)**[46]. Dans les deux portraits, on peut apercevoir un gant de la reine, gage de faveur, sur le chapeau du comte de Cumberland ou noué par un ruban au bras du comte d'Essex. Les deux favoris sont ainsi physiquement et matériellement mis en faveur par la reine[47]. Ces éléments particuliers nous montrent que l'émulation et

44. Hearn 1995, pp. 60–61, 89–90; Strong, 1995, p. 122. Pour une transcription du sonnet voir Strong 1969, pp. 104–107. Pour une description complète de l'armure de Sir Henry Lee et de sa symbolique voir Strong 1999, p. 133.

45. Hearn 1995, pp. 60–61, 89–90, 86–87, 126–127; Strong 1999, p. 133.

46. Nicholas Hilliard, *George Clifford, 3e comte de Cumberland*, vers 1590 (?), vélin sur bois, 25.7 x 17.8 cm, Greenwich, National Maritime Museum, et Nicholas Hilliard (attribué à/artiste inconnu), *Robert Devereux, 2e comte d'Essex*, vers 1593-95, 25 x 20.3 cm, Londres, National Portrait Gallery. Auerbach et Strong ont attribué la miniature du comte d'Essex à Hilliard alors qu'elle se trouvait encore dans la collection de Lady Lucas (Burhunt Farm, Selborne), puis réattribué à un artiste inconnu après son arrivée à la National Portrait Gallery en 1994. Auerbach 1961, pp. 125–126 (Devereux); Strong 1969, pp. 57–58 (Clifford), 115–117 (Devereux); Strong 1983, pp. 95, 98–99; Hearn 1995, pp. 126–127 (Clifford). Pour les liens de entre Essex et Hilliard voir Strong 1995, p. 184.

47. Auerbach 1961, p. 112; Strong 1983, p. 95: au sujet des marques de faveur et Cumberland; Hearn 1995, pp. 126–127.

Fig. 6 Nicholas Hilliard (attribué à), *Robert Devereux, 2e comte d'Essex*, vers 1587, 25 x 20.3 cm (Collection privée).

les rivalités entre les favoris participant à un tournoi débutaient déjà dans le choix de leur apparence[48].

Ces éléments d'apparat visuels et matériels étaient toujours agrémentés d'un appareil littéraire complexe. Avant leur entrée en lice, les chevaliers défilaient sur leur cheval ou dans un char transformé en véhicule allégorique. Comme les armures de leurs maîtres, les serviteurs des favoris étaient eux aussi déguisés en figures fictives décrites parfois comme des «sauvages» ou des «irlandais»[49]. Leurs costumes venaient ainsi prolonger le contexte allégorique entourant les faux chevaliers[50]. Par la suite et avant d'entrer en lice, le chevalier-favori se présentait officiellement face à la reine et ses dames de compagnie sous le pseudonyme d'un chevalier comme, par exemple, le «Chevalier de Pendragon» pour Clifford[51]. Cette

48. —

49. Strong 1995, p. 138; Strong 1999, p. 134.

50. Strong 1995, pp. 123–125; Strong 1999, p. 134.

51. Dans les pseudonymes-personnages de favoris on trouve également *Erophilus* pour Essex ou encore *Laelius* pour Lee. Strong 1995, pp. 123, 133–136, 138–139; Strong 1999, pp. 130–133: Dans le cas de Sir Henry Lee, Strong souligne le lien fondamental entre la construction d'une carrière de cour et ces festivals ou tournois (*tilts*) comme ceux de l'*Accession Day;* voir également pp. 142–143 pour *L'Armure de tournoi (Tilt armour) du comte de Cumberland* conservée aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art à New York ainsi que pour le *Dessin de l'armure du comte de Cumberland* tiré de *The Almain Armourers'Album,* daté de la fin du XVIe siècle, plume, encre et aquarelle, 42.9 x 29 cm, Londres, Victoria & Albert Museum.

présentation se faisait sous la forme de poèmes ou d'un discours du chevalier visant à décrire sa personnalité ainsi qu'à s'inscrire dans un contexte narratif ou allégorique ayant toujours, de près ou de loin, un lien avec la réalité historique[52].

Cette pratique s'avère essentielle pour l'analyse des portraits des comtes de Cumberland et d'Essex puisqu'il semble que l'apparition publique des favoris lors de ces tournois était considérée comme des démonstrations d'apparat mais, surtout, comme un spectacle allégorique[53]. A travers leurs personnifications, les participants incarnaient des idées ou des valeurs et mettaient en scène des faits historiques[54]. Bien qu'il soit antérieur aux représentations que nous avons étudiées jusqu'à présent, le portrait de *Sir John Luttrell*, peint par Hans Eworth autour de 1550[55], pourrait s'apparenter aux deux miniatures réalisées par Hilliard, par la manière dont l'artiste conçoit la place de l'allégorie dans le champ pictural. Dans le portrait de *Luttrell*, les différents niveaux d'allégorie semblent se chevaucher et s'entremêler; on peine à distinguer ce qui relève de l'*allégorie* de ce qui prétend être un motif *littéral*[56]. C'est une caractéristique que l'on retrouve dans les représentations des deux favoris. Dans ces dernières, Clifford et Devereux ne sont plus à proprement parler eux-mêmes, leurs corps, comme celui de *Luttrell* ne sont ainsi plus des expressions *littérales* des modèles portraiturés, si ce n'est pour la ressemblance qu'ils maintiennent avec ces derniers. De plus, les arrière-plans des deux miniatures sont plus symboliques que réellement situables[57]. Ces décors, inspirés de lieux réels, servent de points d'ancrage pour la création et le développement d'espaces imaginaires et allégoriques autour d'un thème particulier, ici, la chevalerie ou le retour à une forme de féodalité[58]. Ils matérialisent ou «mettent en espace» un contexte littéraire qui situe et sert de référence aux personnages joués par Devereux et Clifford[59] dans le cadre des festivités.

Dans cette optique, l'allégorie dans le champ du portrait durant la période élisabéthaine peut et doit également être conçu comme un espace et comme un contexte de mise en scène, de perception et, nécessairement d'interprétation. L'allégorie est non seulement un contenu mais également un contenant. En cela, il semble que l'on se rapproche de la conception de l'allégorie chez Spenser. Dans la *Faerie Queene* (1590), une œuvre

52. Concernant la dramatisation et la nature symbolique (*role*-playing) de la relation entre la reine et ses favoris lors des *tilts* voir Strong 1983, p. 95 («*The Queen was seen to receive the homage of her knights in an event which was designed to be the quintessence of Elizabethan chivalry*») et Strong 1995, pp. 123, 133–136, 138–139 («*… pageant cars attended by … allegorical personages who in prose, verse and song paid the Queen tribute*»).

53. Strong 1983, pp. 98–99.

54. Strong 1995, p. 123.

55. Hans Eworth, *Sir John Luttrell,* vers 1550, huile sur bois, 109.3 x 83.8 cm, Londres, Courtauld Institute of Art. Hearn 1995, pp. 63–76.

56. Leslie 1985, p. 25; Hearn 1995, p. 65.

57. Leslie 1985, p. 28. Pour une évolution des arrière-plans des miniatures d'Hilliard d'un fond bleu à une fond paysagé voir Strong 1983, pp. 95–96 («*… nature never figures in any of Hilliard's miniatures other than in an emblematic context*»).

58. Auerbach 1961, p. 126: au sujet de l'arrière-plan de la miniature d'Essex; Strong 1983, p. 95; Strong 1995, p. 122; Strong 1999, p. 12: «Refeudalization of late Tudor Society».

59. Auerbach 1961, p. 125. Auerbach présente la miniature d'Essex peinte par Hilliard comme une miniature presque héraldique; Strong 1995, pp. 123–125, 131.

presque «manifeste» en ce qui concerne la fonction, la forme et l'usage de l'allégorie dans l'Angleterre élisabéthaine, l'allégorie est omniprésente et elle structure l'ensemble du récit et des personnages[60]. Le lecteur de Spenser, comme le spectateur des portraits de Hilliard ou Eworth, n'a d'autre choix que s'immerger dans l'allégorie pour que le récit devienne pleinement fonctionnel.

Cette conception de l'allégorie comme espace et contexte d'interprétation dépasse les limites proposées par Leslie pour les classifications des portraits allégoriques élisabéthains. D'une part l'allégorie dépasse physiquement les limites du corps du modèle en devenant un espace ou en transformant le décor. D'autre part elle dépasse aussi sa propre forme et ses caractéristiques habituelles pour devenir un contexte, c'est-à-dire un espace d'interaction entre le spectateur et l'œuvre. Dans les portraits de Hatton, Clifford et Devereux, une partie de la signification de l'œuvre est ainsi reportée sur le spectateur qui doit modifier ses habitudes de perception et s'éloigner d'une interprétation littérale des symboles[61]. Le seul élément *littéral* de ces portraits s'avère être le visage qui doit permettre au modèle d'être identifié et de s'inscrire dans la postérité[62].

Ce dernier constat m'amène à conclure cet article sur une notion empruntée à Gustave Courbet: celle d'*allégorie réelle*. Bien que cette notion nous projette brusquement en 1855, date de la réalisation par Courbet de son *Atelier du peintre ou l'Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, elle s'avère a posteriori une notion pertinente pour les portraits que nous venons d'analyser. L'*allégorie réelle* pourrait ainsi englober toutes les questions et les problèmes que génère la «traduction» d'une figure réelle en peinture et, qui plus est, dans un contexte allégorique ou sous l'apparence d'une personnification. En effet, on peut se demander s'il est possible, en insérant l'allégorie dans le champ du portrait, d'être confronté à autre chose qu'une *allégorie réelle*? Le terme en lui-même semble paradoxal puisqu'il réunit la «réalité» (d'une figure ou d'un modèle) et l'allégorie, une procédé supposé transformer cette réalité ou la montrer *autrement*. Cette notion et les exemples que nous venons d'étudier nous éclairent peut-être sur le paradoxe même d'un portrait allégorique: vouloir représenter un être réel d'une autre manière sans pouvoir pour autant se départir de l'élément «réel» ou «littéral» que constitue la physionomie du modèle. Cela signifie-t-il que le portrait allégorique, comme mode de présentation, se construirait sur une contradiction interne entre ces ambitions et leur mise en pratique?

60. Pour la manière dont l'œuvre de Spenser exprime, sous couvert de l'allégorie, les aspirations des favoris et courtisans élisabéthains voir Frye 1993, p. 136. Sur la relation de Spenser aux célébrations allégoriques élisabéthaines telles que l'*Accession Day* voir Strong 1995, p. 121. Strong 1999, p. 43: Strong compare la *Faerie Queene* de Spenser avec *Elisabeth I^re^ en procession vers Blackfriars* (vers 1600–1601) et souligne que *«Although Spenser's characters are trapped in all the abstruse permutations of late Renaissance allegory, they are deployed within a narrative framework…»*, donnant ainsi une forme de spatialité au récit de Spencer.

61. Leslie 1985, pp. 25–27.

62. Coombs 1998, p. 34. L'équilibre entre élément allégorique et littéral pourrait aussi être le résultat d'une interaction privilégiée entre le modèle et l'artiste surtout lorsque l'on sait qu'Hilliard faisait partie des «cercles» des comtes de Leicester et, probablement, d'Essex (cf. Strong 1995, p. 182).

A l'image du portrait de Hatton qui tente de représenter le modèle sur un plan aussi bien physique que moral, la notion *d'allégorie réelle* semble annuler ce conflit générique entre allégorie et portrait. Elle permet de concevoir les deux modes ou genres comme complémentaires et nécessaires à la représentation des aspects aussi bien visibles qu'invisibles d'un être humain[63]. Les portraits de favoris se trouvent au carrefour de ces considérations puisque leurs portraits doivent non seulement promouvoir une esthétique de cour tout en générant et alimentant une forme de culte personnalisé. L'iconographie du favori, comme le genre du portrait allégorique, repose ainsi sur un équilibre entre l'image de la monarchie dont elle dépend et la nécessité pour le favori d'établir au sein de la cour une identité visuelle forte, de marquer son statut et sa présence en existant par l'image.

Bibliographie

Auerbach Erna, *Nicholas Hilliard*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961.

Coombs Katherine, *The Portrait Miniature in England*, Londres, V&A Publications, 1998.

Frye Susan, *Elizabeth I: The Competition for Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Hearn Karen (éd.), *Dynasties: painting in Tudor and Jacobean England, 1530–1630* [Tate Gallery, London, 12 October 1995 – 7 January 1996], Londres, Tate Gallery, 1995.

Le Roux Nicolas, *La Faveur du roi: Mignons et courtisans au temps des derniers valois (vers 1547 – vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Leslie Michael, «The Dialogue between bodies and souls: Pictures and Poesy in the English Renaissance», in *Word & Image*, I, 1985, pp. 16–30.

Strong Roy, *Tudor & Jacobean Portraits*, I, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1969.

Strong Roy, *The English Icon: Elizabethan & Jacobean portraiture*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969b.

Strong Roy, *The English Renaissance Miniature*, Londres, Thames & Hudson, 1983.

Strong Roy, *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting, Iconography – II Elizabethan*, Woodbridge, The Boydell Press, 1995.

63. Strong 1969b, p. 38. Roy Strong l'a résumé dans sa définition du portrait à l'époque élisabéthaine et jacobéenne en expliquant que «*Potraiture was symbol and allegory, but portraiture was also likeness*».

Strong Roy, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Pimlico, 1999 (1977).

Williams Neville, *All the Queen's Men*, Londres, Cardinal, 1974 (1972).